

Julia Freund

Zwischen bildender Kunst und Musik(notation)

Sylvano Bussottis Zeichnung *Giallo* (1960) und Claudia Molitors Partiturstallation *No-where land* (2019)

Einleitung: Zur konstitutiven Intermedialität der Künste

Wenngleich intermediale Kunstformen kein genuin neues und ausschließliches Phänomen des 20. und 21. Jahrhunderts darstellen, sind Fragen nach medialen Konstellationen in der Kunst sowie nach der Entgrenzung etablierter Kunstgattungen in der jüngeren Geschichte und Gegenwart verstärkt ins Bewusstsein und in den Fokus von Kunstdebatten gerückt. In dem Zusammenhang ist häufig von einer ‚konstitutiven Intermedialität‘ der Künste die Rede – ein Begriff, der auch für die in diesem Heft aufgeworfene Frage nach einer ‚visuellen Musik‘¹ von Relevanz ist und auf den ich einleitend mit Blick auf aktuelle kunstphilosophische Diskurse kurz eingehen möchte.

In seiner 2000 publizierten *Ästhetik des Erscheinens* argumentiert Martin Seel, dass bei der Darlegung des „Verhältnisses der künstlerischen Medien“ im Rahmen einer ästhetischen Betrachtung der Künste „keineswegs nur die für eine jeweilige Kunstart *primären* Materialien und Operationen“ thematisiert werden dürften. „Vielmehr müssten alle die in ihrer Grundverfassung *angelegten* Medien zur Sprache kommen, durch die jede Kunstart immer bereits in einem Austausch zu vielen anderen steht.“² Zu dieser „konstitutiven *Intermedialität* der Künste“³ erklärt er weiter:

„In jeder Kunstart, so lässt sich mit einer Formel sagen, bestehen vielfache inhärente Beziehungen zu anderen Künsten, obwohl nicht jede Kunst sie zu allen Künsten unterhält. Diese Beziehungen sind nicht etwas, wodurch die jeweilige Gattung *erweitert* werden kann, sie sind *grundlegend* für ihre Verfassung als eine unter anderen künstlerischen Gattungen.“⁴

Eine solche inhärente, „in ihrer Grundverfassung angelegte[]“ Beziehung zu den visuell-räumlichen Künsten eignet notierter Musik qua ihres medialen Doppel-

status als Klang und Schrift. In der medialen Übersetzung des Klanglich-Performativen in zeichen- und bildhafte Elemente, die auf einer zweidimensionalen Schriftfläche angeordnet sind, entäußert sich die Musik und wird zu etwas anderem, das gleichwohl mit dem Klanglich-Performativen in engstem dialektischen Verhältnis steht.⁵ Mit der in der schriftlichen Manifestation von Musik gesetzten medialen Differenz geht bekanntlich der Verlust zentraler musikmedialer Eigenschaften einher (die es beim Lesen der Schrift zurückzuübersetzen bzw. aus den Leer- oder Unbestimmtheitsstellen des Textes zu erschließen gilt); zugleich tun sich – neben neuen Möglichkeiten des operativen Umgangs⁶ – neue Ausdrucks- und Darstellungspotenziale auf, wie auch in diesem Beitrag zu sehen sein wird.

Für die in ihrer medialen Verfasstheit gründende Verbundenheit der Musik zur bildenden Kunst bietet die sogenannte ‚Augenmusik‘ ein eindrückliches Beispiel, in der die visuellen Eigenqualitäten⁷ von Musiknotationen genutzt werden, um bildliche Motive zu vermitteln. Auch findet sie in der Praxis Ausdruck, besonders aufwendig gearbeitete, interessante oder als auratisch empfundene Partituren und Musikautographe in Galerien und Museen zu exponieren. Ausstellungen von graphischen Notationen, wie sie vor allem aus den 1950er und 60er Jahren bekannt sein dürften,⁸ lassen sich bis in die Gegenwart verfolgen.⁹

Dass solche Verwandtschaften zwischen den Künsten klar definierte Gattungsgrenzen in Frage stellen, bedeute nicht, so schreibt Juliane Rebentisch in ihrer 2003 erschienenen *Ästhetik der Installation* im Rekurs auf Theodor W. Adorno, dass „die strukturellen Differenzen zwischen den mit den traditionellen Kunstgattungen assoziierten ästhetischen Medien verschwinden.“¹⁰ Hingegen würden die genannten Differenzen – und damit geht Rebentisch über Adornos Vorbehalte

gegenüber der ‚Verfransungstendenz‘¹¹ der Künste hinaus –

„in neuer Weise hervor[treten]. Die Überschreitung der im Rahmen der traditionellen Gattungsdefinitionen geltenden Formbildungskonventionen führt offensichtlich nicht zur Abschaffung der Idee der Medienspezifität, sondern zu deren Befreiung aus der Umklammerung durch die Idee der Gattungsspezifität. [...] Die Spezifika der jeweiligen Medien werden vielleicht mehr zum *Gegenstand* einer diesen Konventionen frei – aber eben nicht ignorant – gegenüberstehenden Kunstproduktion.“¹²

Die Überlegungen zu einem gattungsimmanenten medialen Konnex zu anderen Künsten und dessen konstitutiver Rolle für die spezifische Beschaffenheit der jeweiligen Kunstgattung können auch für die Beschäftigung mit Phänomenen ‚visueller Musik‘ fruchtbar gemacht werden. Denn der Begriff der ‚visuellen Musik‘ zielt gerade nicht auf eine mediale Differenzeinbettung zwischen Musik und Bild, Hören und Sehen. Vielmehr sind darin *spezifische Relationen* zwischen dem Visuell-Räumlichen und Klanglich-Musikalischen angesprochen. Diese Relationen bzw. die entsprechenden Ebenen und Formen der Vermittlung gilt es zu bestimmen und an Beispielen darzulegen.

Im Folgenden möchte ich auf zwei Kunstwerke – eine Zeichnung aus den 1960er Jahren und eine Installation aus der Gegenwart – eingehen, bei denen es sich prima facie um visuelle bzw. visuell-räumliche Objekte handelt. Im Aufgreifen musiknotationaler graphischer Elemente bewegen sich beide Beispiele, ohne dass eine klangliche Realisierung explizit vorgesehen wäre bzw. nach Kenntnis der Autorin je vorgenommen wurde, im Grenzbereich zwischen bildender Kunst und Musik(notation). Ihnen kommt ein Zwischenstatus zu, der auf der genannten konstitutiven Beziehung der Musik zur bildenden Kunst qua ihrer Verbild- bzw. Veräumlichung in der Notation gründet und den es im Folgenden begrifflich darzulegen gilt. Besonderes Augenmerk verdient dabei auch die Frage, was sich ästhetisch ereignet bzw. ereignen kann, wenn – wie im Falle von Werken bildender Kunst, die zugleich als

‚ausgestellte musikalische Schrift‘ in Erscheinung treten – unterschiedliche mediale Rezeptionshaltungen in ein Verhältnis gesetzt werden.

I Eine ‚musikalische‘ Zeichnung? Sylvano Bussottis *Giallo*

Eine erstaunliche Vielseitigkeit kennzeichnet das künstlerische Schaffen von Sylvano Bussotti (1931–2021), der als Komponist, Maler, Regisseur, Dichter, Schauspieler, Kostüm- und Bühnenbildner wirkte. Im deutschsprachigen Raum dürfte er vor allem durch seine graphischen Partituren bekannt sein, die in der Forschungsliteratur zur Musik des 20. Jahrhunderts häufig als visuelles Anschauungsmaterial für die Notationsexperimente der 1950er und 60er Jahre herangezogen werden und die auch in den damaligen Notationsdebatten – etwa im Kontext einiger zentraler Diskursorte der neuen Musik wie Darmstadt und Donaueschingen – vielfach präsent waren und prominent besprochen wurden.¹³ In diesem Beitrag möchte ich die Aufmerksamkeit allerdings auf einen anderen Typus von Werken lenken und eine der zahlreichen Zeichnungen Bussottis besprechen, nämlich das 1960 entstandene Werk *Giallo*, das nicht als graphische Notation ausgewiesen ist, in dem jedoch unübersehbar musiknotationale graphische Elemente verarbeitet sind (siehe Abb. 1).

Giallo ist auf ein Blatt der Maße 23,07 x 16,06 cm gezeichnet und gehört zu einer Gruppe von sieben visuellen Werken,¹⁴ die mit ähnlichen graphischen Motiven arbeiten, nämlich Schraffuren, die an Notenlinien erinnern, sowie darauf platzierten breiten farbigen oder schwarzen Strichen. 1988 wurde *Giallo* im Rahmen der von Moreno Bucci kuratierten Florentiner Ausstellung *L'opera di Sylvano Bussotti* gezeigt und ist im dazugehörigen Katalog abgedruckt.¹⁵

Das Werk besteht aus folgenden Bildelementen: feinen schwarzen, weitgehend parallel verlaufenden Linien, kraftvollen gelben Strichen sowie ‚wild‘ verstreuten Punkten – Elementen, die in ihrem Zusammenwirken auf dem Hintergrund der Bildfläche (des Papiers) ein dynamisches Kräftespiel entfalten.

Abb. 1: Sylvano Bussotti, *Giallo*, 1960. Privatbesitz, Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Rocco Quaglia.



Die schwarzen Linienschraffuren erinnern in ihrem horizontalen Verlauf und in ihrer Anordnung auf dem Blatt an Notenlinien und wirken wie vervielfältigte Fünfliniensysteme. Doch anders als im standardisierten Fünfliniensystem handelt es sich hier nicht um *gerade*, sondern um *frei gezeichnete* Linien, deren unreglementierte, teils wellenförmige, teils sich kreuzende Verläufe im Kontext der grundlegend horizontal-parallelen Ausrichtung besonders hervorstechen und als markante Abweichungen vor Auge treten können.

Die in unterschiedlicher Dichte über das ganze Blatt verteilten Punktscharen stehen in einem spannungsreichen Verhältnis zu den Linien. Denn während Letztere trotz ihrer ‚Unregelmäßigkeiten‘ der Bildfläche eine horizontal ausgerichtete Struktur verleihen, bringen die Punktscharen den Eindruck des Fleckigen, des Gesprenkelten¹⁶ mit sich und entfalten in ihrer multidirektionalen Strebewirkung eine gegensätzliche Kraft. Zu der struktur- und richtungsgebenden Linienschraffur setzen sie den Kontrapunkt eines Auflösungsfelds. Übergangspänomene gibt es z.B. dort, wo der Eindruck entsteht, als würden sich die Linien in Punkte verflüssigen, wie etwa im ersten kurzen Linienblock in der oberen linken Bildecke. Das Moment des Gesprenkelten wirkt zudem auf die Wahrnehmung des Bildhintergrunds zurück, insofern es eine unebene, eingetrübte Oberflächenstruktur des Papiers suggeriert.

Auch die gelben Striche, die in sowohl horizontaler als auch vertikaler Ausrichtung in und um die Linienschraffur gesetzt sind, bilden in ihren kraftvollen, vergleichsweise groben Zügen einen visuellen Kontrast zu den fein gezeichneten schwarzen Linien. Dass die Striche zum Teil ohne Absetzen des Stiftes entstanden sind, fällt sogleich ins Auge und lenkt die Aufmerksamkeit auf den Akt des Stifführens, wobei auch die Materialität der Striche ins Bewusstsein gerückt wird. Mitunter entsteht der Eindruck, als könne man die Kraft und Geschwindigkeit der Strichbewegung bei der Betrachtung des Bildes erspüren. Auf den ersten Blick erscheinen die gelben Striche in ihrer farblich und materiell differenten Qualität palimpsestartig wie eine zweite Schicht der Graphik. Doch fällt bei genauem Hinsehen auf, dass die schwarzen Linien z.B. im obersten Linienblock nach kurzer Strecke abbrechen und von den gelben Strichzügen gleichsam weiterge-

führt werden. Ein ähnliches Phänomen einer – freilich nicht bruchlosen – Kontinuierung lässt sich in den darunter befindlichen Linienblöcken beobachten.

Disziplinäre Durchlässigkeit

Die visuelle Verwandtschaft von *Giallo* zu einigen der bekannteren graphischen Partituren Bussottis wie z.B. dem Stück *Sensitivo*¹⁷ oder dem *Piano Piece for David Tudor 3*¹⁸, deren auffälligstes Merkmal ebenfalls ein über das ganze Blatt reichendes vervielfältigtes Liniengitter darstellt, ist deutlich erkennbar. Es ist die Praxis des freihändigen Linienziehens,¹⁹ welche in Bussottis Schaffen die Disziplin des Zeichnens mit der des musikalischen Schreibens verbindet – sowohl in Hinblick auf die visuellen Eigenschaften der Objekte (hier: der Zeichnung und der Notation), als auch in praxeologischer Hinsicht: Aus der gleichen körperlichen Geste des Linienziehens resultiert im einen Fall eine Zeichnung, im anderen eine (graphische) Musiknotation, was auf anschauliche Weise die in prähistorischer, anthropologischer und schriftbezogener Forschung diskutierte Idee einer gemeinsamen Wurzel von Zeichnen und Schreiben vorführt.²⁰ In beiden Fällen wird ferner die erkennbar handgezeichnete Linie als Spur des körperlichen graphischen Aktes wahrgenommen.

In seiner künstlerischen Praxis war es für Bussotti selbstverständlich, disziplinenübergreifend tätig zu sein. So setzte er beispielsweise als Regisseur vielfach seine eigenen musiktheatralen Werke in Szene, entwarf dabei die Bühnenbilder und Kostüme und wirkte auch als Schauspieler auf der Bühne. Zum Teil sind Kostümentwürfe, Gesten und Posen der Figuren oder die Gestaltung des Lichts in den Partituren schriftlich festgehalten.²¹ Eine solche „Vermischung der Disziplinen“ stellte Bussotti rückblickend in einem Interview aus dem Jahr 1998 als eine (Lebens)Notwendigkeit für sich dar.²² Dabei ist auch von einer disziplinären Durchlässigkeit auszugehen: Als Maler und als Komponist (graphisch notierter Werke) machte er sich die eingangs erwähnte konstitutive Beziehung zwischen Musik und visueller Kunst für sein Schaffen zunutze, mit produktiven Wechselwirkungen zwischen den Disziplinen.

So gab die bildliche Dimension von Musiknotationen – v.a. im Zusammenspiel von Linien, Punkten und Strichen (d.h. Notenlinien, Notenköpfen und -hälsen)

auf einer Fläche – Anregungen und visuelles Material für seine Zeichnungen, die auf diese Art zudem mit musikalisch-klanglichen Konnotationen ausgestattet wurden. Umgekehrt, so meine These, lud vielleicht gerade die entfremdete Verwendung der Bild- und Zeichenelemente musikalischer Schrift als primär graphische Elemente im Bereich der visuellen Künste dazu ein, die visuell-räumlichen Bedingungen und Eigenqualitäten des musikalischen Schreibens in den Blick zu nehmen und selbstverständlich gewordene Darstellungskonventionen (wie die Verwendung fünf parallel verlaufender gerader Linien) spielerisch aufzubrechen. Bussottis graphische Notationen – ebenso wie seine Zeichnungen, die sich musikalischer Schrift anverwandeln – lassen sich aus einem schrift- bzw. bildtheoretischen Blickwinkel, der auch theatrale Aspekte des Schreibens und Zeichnens berücksichtigt,²³ als ein Schauplatz deuten, auf dem das visuell-räumliche Moment von Musiknotationen in Szene gesetzt und das musikalische Schreiben als physischer Akt mit nachträglichen Spuren sichtbar gemacht wird.

Anspielungsfeld musikalischer Schrift

Wenden wir uns nun den musikalischen Konnotationen von *Giallo* zu. Eine klanglich-performative Darbietung der Zeichnung hat nach Wissen der Autorin (bislang) nicht stattgefunden; zudem gibt es keine Angabe seitens Bussotti – allerdings auch keine gegenteilige –, dass eine solche intendiert wäre.²⁴ Doch spielt die konkrete Intention des Autors meines Erachtens in der Frage nach dem Musikablen im Visuellen eine nachgeordnete Rolle. Die inhärente, potenzielle Musikalität lässt sich vielmehr aus zwei Blickwinkeln greifbar machen: zum einen im Fokus auf die Objekt-, zum anderen auf die aufführungspraktische Seite.

Im unübersehbaren Aufgreifen notationaler graphischer Elemente verweist die Zeichnung *Giallo* auf musikalische Schrift, insbesondere auf die seit dem 17. Jahrhundert etablierte Schreibpraxis im Fünfliniensystem. In dieser Bezugnahme werden auch die damit verbundenen musikalischen Traditionen aufgerufen, die nicht im Sinne konkreter Abdrücke, sondern einer vagen musikhistorischen Referenz im Bild sedimentiert sind. Vielleicht können wir diese Vagheit als „Anspielungsfeld“ verstehen – ein Begriff, den Roland Barthes im Rahmen seiner Deutung der ‚gekritzelten‘

Werke von Cy Twombly anführt:

„Ein Gemälde von TW [Cy Twombly] ist nur das *Anspielungsfeld* der Schrift (die rhetorische Figur der Anspielung besteht darin, daß man eine Sache sagt, um eine andere heraushören zu lassen). TW bezieht sich auf die Schrift [...] und geht dann woanders hin.“²⁵

Im Kontext eines solches Anspielungsfelds der musikalischen Schrift lassen sich die dynamischen Bewegungen der schwarzen horizontalen Linien der Zeichnung, denen im Zusammenspiel des Bildganzen eine bildinterne Zeitlichkeit²⁶ zukommt, als musikalische wahrnehmen. Außerdem wirkt das Darstellungspotenzial der hier angespielten raumstrukturierenden Notenlinien, mittels derer Relationen zwischen Tonhöhen angezeigt werden, noch nach. So lassen sich zusammengehörige Notenlinienblöcke (Akkoladen) ausmachen, vor deren Hintergrund Punkte als Noten bzw. Striche als Gesten relational zueinander musikalisch lesbar werden. In Hinblick auf den genannten Verweis auf musikalische Traditionen lassen sich außerdem die in Szene gesetzten Abweichungen vom Fünfliniensystem mit seinen schematischen, geraden Linien als Hinweis auf klangliche Abweichungen von traditionellen musikalischen Idiomen deuten.

Die Frage nach einer der Möglichkeit nach angelegten Musikalität von *Giallo* lässt sich zudem aus einer aufführungspraktischen Perspektive beantworten. Denn in Verbindung mit der verstärkten Produktion graphischer Notationen in den 1950er und 60er Jahren haben sich Interpretationspraktiken entwickelt, im Kontext derer eine Zeichnung mit den oben angeführten Eigenschaften musikalisch spielbar, als Musiknotation lesbar geworden ist. Diese Aufführungspraktiken sind besonders prominent mit dem Namen des amerikanischen Pianisten (und Komponisten) David Tudor verbunden, wobei der in Hinblick auf Tudor und andere häufig verwendete Begriff des *composer-performer* anzeigt, dass insbesondere bei graphisch notierten Stücken, die mit Mehrdeutigkeiten und offenen Formen operieren, den Interpretierenden eine veränderte Rolle im Verhältnis von Komponist:in, Werk und Interpret:in zukommt. Dass graphische Partituren ausgestellt und damit auch als visuelle Kunst rezipiert

wurden (bzw. werden), unterstreicht nochmals von rezipierender und interpretierender Seite aus die Durchlässigkeit zwischen visueller Kunst und klanglich zu realisierender graphischer Notation.

Unter dem Blick von Interpret:innen kann *Giallo* also zu einer graphischen Partitur geraten – dies insbesondere in Kenntnis von Bussottis graphischen Notationen, den dazugehörigen Aufführungskonventionen und erklärenden Paratexten. Nimmt man sich das *Piano Piece for David Tudor 3^{er}* zum Vorbild, lassen sich die Linien in *Giallo* nicht nur als raumstrukturierende Hilfslinien, sondern als klangdarstellende Linien verstehen, die eine bestimmte Tonhöhe repräsentieren. Dass Punktscharen in Bussottis Notationen häufig die Bedeutung haben, ein Klangereignis vibrieren zu lassen oder ein eigentlich nicht-sonores Element mit einem klanglichen Echo zu versehen, kann in Hinblick auf das vorliegende Beispiel als Einladung zu einer Verklangerung des Gezeichneten gedeutet werden. Konkret gesprochen ließen sich beispielsweise besonders stark fluktuierende Linienbewegungen als musikalische Tonhöhenverläufe und Gesten lesen und umsetzen, sich überkreuzende Linien als mehrklängige musikalische Ereignisse. Versteht man den Titel „Giallo“ (dt. „Gelb“) als Anspielung auf Wassily Kandinskys Überlegungen zu den Korrelationen von Farben, Formen und Klängen und seiner Idee einer gelben Klanglichkeit,²⁸ könnte die Schicht von gelben Strichen darüber hinaus entsprechende Klangvorstellungen und -farben suggerieren. Kandinsky wird von Bussotti jedenfalls in dem bereits erwähnten Interview von 1998 als Beispiel für ein selbstverständlich disziplinenübergreifendes künstlerisches Arbeiten angeführt. Dabei bezieht er sich explizit auf dessen Werk *Giallo*, das von musikalischer Kenntnis zeuge.²⁹ (Ob Bussotti hier die Bühnenkomposition *Der gelbe Klang* oder das Gemälde *Gelb-Rot-Blau* meinte, muss bisweilen offen bleiben.)

II Eine installierte Partitur: Claudia Molitors *No-where land*

Ein disziplinenübergreifender Ansatz kennzeichnet auch das Schaffen der britisch-deutschen Künstlerin Claudia Molitor, deren Arbeiten sich nach eigener Aussage „between these two constructs – music and sound art –“³⁰ bewegen. Im Folgenden soll es um die

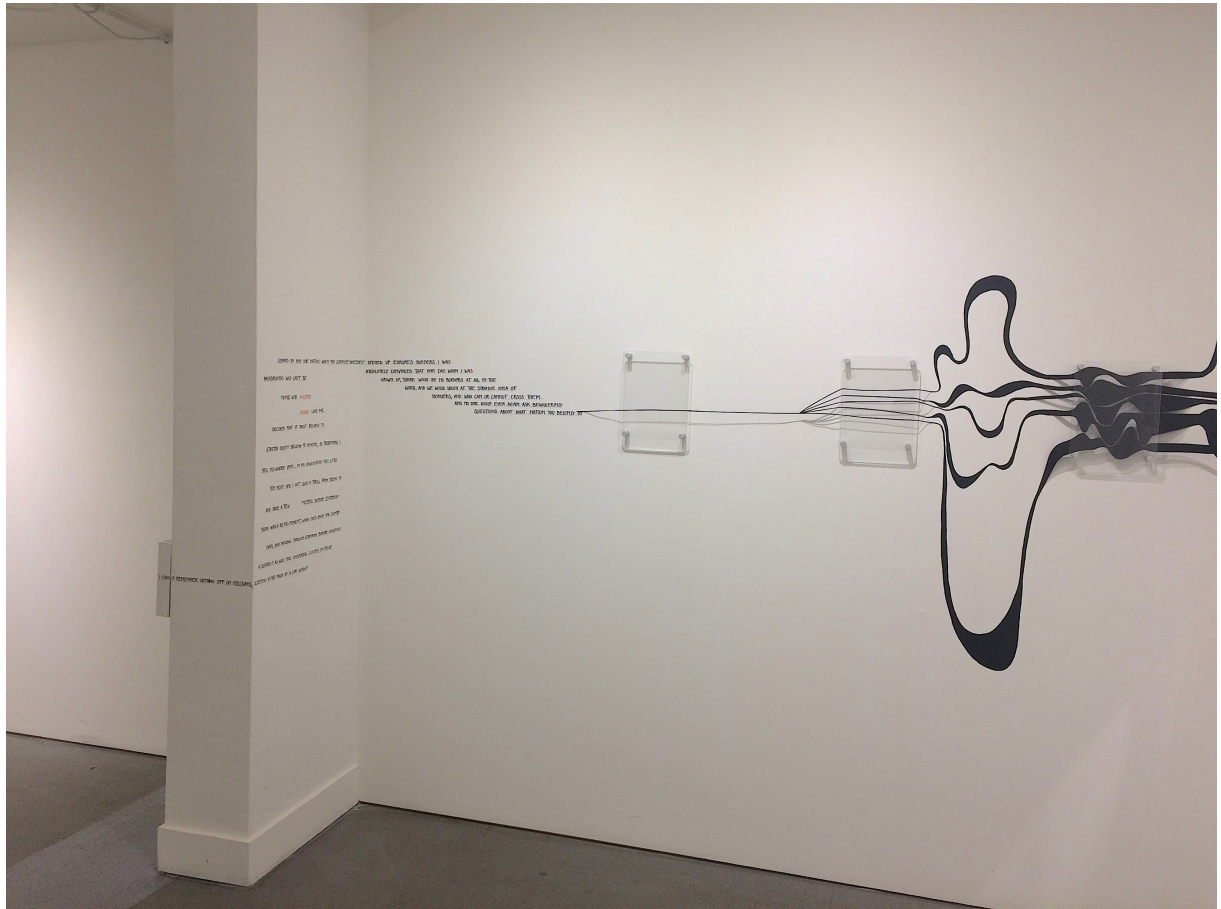
Partiturinstallation³¹ *No-where land* gehen, die beim Huddersfield Contemporary Music Festival vom 16. bis 24. November 2019 im Rahmen einer Ausstellung mit insgesamt vier Werken³² von Molitor in der Market Gallery im Queensgate Market gezeigt wurde.

Die Installation setzt sich aus Text- sowie aus musikalischen Notationselementen (hier: Linien und Notenköpfen verschiedener Größe) zusammen und verläuft entlang eines als Trennwand genutzten Wandvorsprungs sowie zwei weiterer quer zueinander stehender Wände (siehe Abb. 2 und 3). Der musiknotationale Teil wird dabei von zwei Textblöcken umrahmt. Die erste Zeile des linken Textes beginnt bereits auf der rückliegenden Seite des Wandvorsprungs auf einem kleinen Fernseher, wodurch die Installation im Rahmen der Huddersfelder Ausstellung mit dem angrenzenden Nebenraum verbunden war. Aus der räumlichen Anordnung der Zeilen geht hervor, dass der Text auf der kurzen Trennwand zunächst von unten nach oben zu lesen ist und später, wenn er auf die erste längere Wand übergeht, in der gewohnten Leserichtung von oben nach unten. Aus dem waagerechten Strich des Buchstabens „T“ des letzten Wortes („TO“) dieser Texteinheit geht eine lange schwarze Notenlinie hervor und markiert damit den Beginn des musiknotationalen Bereichs der Installation. Molitor macht sich dabei die graphische Erscheinungsform des Buchstabens „T“ zunutze, um Text- und Notationselemente direkt ineinander übergehen zu lassen. Über den rechten Textblock, der auf der zweiten längeren Wand an einer transparenten Tafel befestigt ist, verlaufen die Notenlinien, nunmehr auf die Wand gezeichnet und allmählich verblassend, noch ein Stück weit hinaus, bevor sie sich schließlich gänzlich auflösen.

Die spatiale Dimension der Musik im Fokus

Waren in *Giallo* die Spuren des körperlichen Akts des Linienziehens ins Bild gesetzt, liegt in *No-where land* eine ‚Verkörperlichung‘ musikalischer Schrift in einem anderen (physikalischen) Sinne vor, insofern diese nun mit einem Körper ausgestattet und – in wändeübergreifendem Format – in den dreidimensionalen Raum gestellt wird.

Abb. 2 und 3: Claudia Molitor, *No-where land*, 2019, Market Gallery, Queensgate Market, Huddersfield. Foto: Claudia Molitor.



Zwar sind einige Notenlinien und -köpfe direkt auf die Wand gemalt und verbleiben so im Bereich des Zweidimensionalen.³³ Und auch die aus Papier geschnittenen schwarzen Notenlinien und -köpfe sowie die orangefarbenen feinen Notenfäden (an der zweiten längeren Wandseite) können noch den Eindruck des Flächigen vermitteln.

Doch verläuft die papierne Konstruktion aus Linien und Notenköpfen zu großen Teilen mit etwas Abstand an transparenten Tafeln an der Wand entlang und wirft ihren Schatten auf Letztere, sodass auch der skulpturale Charakter der Installation deutlich hervortritt (siehe Abb. 4).

Richten wir den Blick auf die mediale Transformation, die der Installation *No-where land* logisch vorausgeht und ihre konkrete mediale Disposition ermöglicht. Der Schritt von der zweidimensionalen Notation zur dreidimensionalen Partiturinstallation erscheint – verglichen mit der im Zuge der Verschriftbildlichung von Musik erfolgten Übersetzung von Klang in spezifisch angeordnete Linien und Punkte auf einer Fläche – als ein kleiner: Die graphischen Elemente der bereits in visualisierter und verräumlichter Manifestation vorliegenden Musik werden mit Volumen ausgestattet und im drei- statt im zweidimensionalen Raum angeordnet. Welche ästhetischen Auswirkungen eine solche Verwandlung ins dreidimensional Räumliche mit sich bringt, ist damit freilich noch nicht geklärt und soll nun am vorliegenden Beispiel ausgeführt werden.

Abb. 4: Claudia Molitor, *No-where land*, 2019, Market Gallery, Queensgate Market, Huddersfield. Foto: Claudia Molitor.



Durch die Transformation der eigentlich flächigen Musiknotation in etwas Voluminöses im Raum, die man als Steigerung der visuell-räumlichen Dimension musikalischer Schrift begreifen kann, werden die (zwischen)räumlichen, bildlichen sowie auch materiellen Aspekte der Schrift besonders hervorgehoben und präsentiert.³⁴ Ließ sich im Kontext der Zeichnungen und graphischen Notationen Bussottis die Bild- bzw. Schriftfläche als ein Ort des In-Szene-Setzens betrachten, kommt dieses inszenatorische Moment nun verstärkt zum Vorschein: Der Schriftkörper wird hier zur Schau gestellt und exponiert; er wird räumlich explorierbar.

An dieser Stelle lohnt es sich, nochmals auf die konstitutive Intermedialität der Künste zurückzukommen. In einer eingangs zitierten Passage aus der *Ästhetik der Installation* hat Rebentisch darauf hingewiesen, dass Kunstformen, die Gattungsgrenzen unterlaufen, keineswegs mit einer „Abschaffung der Idee der Medienspezifität“ einhergingen; vielmehr könnten die „Spezifika der jeweiligen Medien“ hier zum „Gegenstand“ einer künstlerischen Auseinandersetzung werden, die nicht länger an Gattungskonventionen gebunden sei. Ein solches Moment von Medienreflexivität³⁵ lässt sich auch für Molitors *No-where land* geltend machen: Als großformatig installierte Partitur ermöglicht das Werk den Besucher:innen eine visuelle und räumliche, im Grunde auch eine (zumindest virtuell) haptische³⁶ Erfahrung von musikalischer Schrift – Erfahrungsweisen, die den meisten Musikrezipient:innen in dieser Anschaulichkeit weniger vertraut oder bewusst sein dürften und in denen auch jene mediale Verwandtschaft zwischen Musik und bildender Kunst aufscheinen kann.

Wird dabei die Aufmerksamkeit auf die räumlich-visuelle Dimension von Musik in ihrer Manifestation als Schrift gelenkt, kann in Verlängerung dessen auch die Notation als Spur eines vorgängigen körperlich-taktile, Materialien bearbeitenden (Schreib)Vorgangs in den Blick geraten. Besonders deutlich wird dies im „walkthrough video“³⁷ zu *No-where land*, einer Videodokumentation, in der die Kamera die Installation von links nach rechts verfolgt.³⁸ Abweichend zur Installation zeigt das Video zu Beginn – und zwar während der Verlesung des Textes auf dem Wandvorsprung –, wie fünf (!) dünne schwarze, mäandernde Linien nachein-

ander auf eine transparente Folie gezeichnet werden. Dass dabei die schreibende Hand hinter der Folie kaum sichtbar ist, lässt den Akt des Linienziehens vornehmlich als eine materiale Spur hervortreten.

Folgen wir den Reflexionen der Künstlerin zur ästhetischen Erfahrung von Musik, könnte die Installation über das bisher Gesagte hinaus den Blick auch auf jene räumlich-taktilen Assoziationen und Eindrücke freilegen, die sich Molitor zufolge immer schon in unsere Wahrnehmung von Musik gemischt haben. So versteht sie Klang im Sinne einer „multi sensorial experience“ und zieht daraus die Schlussfolgerung, „[that] nothing needs necessarily be extramusical“.³⁹ Im Kontext einer solchen multimodalen Auffassung von Klang und dessen Wahrnehmung räumt Molitor dem Nachspüren der „spatial aspects of music“⁴⁰ eine wichtige Rolle in ihrem Schaffen ein, womit neben der inhärenten Räumlichkeit und Taktilität von Musik auch der Raum, in dem sich Klang entfaltet, angesprochen ist.

Zeit- oder Raumkunst? Das Spiel mit der Objekthaftigkeit

In der konkreten Ausgestaltung der dreidimensionalen Verräumlichung von Notation trägt *No-where land* eine produktive Spannung zwischen den Polen des Gegenständlich-Greifbaren und des Flüchtigen, nicht Fixierbaren, aus. Einerseits wird das vergegenständlichende Moment musikalischer Schrift, das ‚Stillstellen‘ des ephemeren Wesens der Musik,⁴¹ auf die Spitze getrieben: Notation wird in *No-where land* zu einem im Raum verankerten Gegenstand mit Volumen und Schwere. Kann bei einer konventionellen Partitur im Leseprozess die Materialität des Geschriebenen hinter die Zeichen gleichsam zurücktreten, scheint das Materielle der Notation im vorliegenden Beispiel mit ihrem zeichenhaften Charakter zu verschmelzen. Eine Art von ‚Verlebendigung‘, eine Rückführung in die ‚Zeitkunst‘ der klingenden Musik, ist nicht vorgesehen. Und doch gehen gerade mit der Verräumlichung Qualitäten einher, die einer ‚Stillstellung‘ und Fixierung entgegenwirken, was an zwei Aspekten dargelegt werden kann.

Dabei ist erstens die *Ephemerität der Installation* zu nennen. Nur temporär, über einen begrenzten Zeitraum, war *No-where land* in der Huddersfelder Ausstellung zu betrachten; situiert war das Werk in einem

Raum, dessen spatiale⁴² und materiale⁴³ Gegebenheiten sich auf die konkrete Ausgestaltung der Installation ausgewirkt haben. In ihrer spezifischen Gestalt bleibt die Partiturinstallation somit an einen bestimmten Ort in Zeit und Raum gebunden. Hinzu kommt, dass sie aus höchst filigranen Materialien besteht, die gegen den Eindruck des Skulpturalen eine Fragilität zur Schau tragen, die dem Eindruck einer auf Dauer gestellten Dinghaftigkeit entgegensteht. Dass zur Ausstellung in Huddersfield die Installation zum Teil an der Wand befestigt bzw. aufgetragen war, verunmöglichte ein verlustfreies Abbauen; in Zukunft ist allenfalls eine Neurealisierung der Installation an anderem Orte denkbar, wobei das Werk dann als ein verändertes zu gelten hätte. In seiner einmaligen Gestalt ist *No-where land* nicht länger zugänglich; Foto- und Videodokumentationen vermitteln einen nur unvollständigen Eindruck.

Zweitens liegt gerade in der Verwandlung von musikalischer Schrift in ein dreidimensionales Objekt und der damit einhergehenden disziplinären Entgrenzung zwischen Musik und bildender Kunst ein *ästhetisches Potenzial* begründet, das die Betrachter:innen in ein Auslegungsgeschehen einspannt, in dessen Kontext sich die Objekthaftigkeit der Installation zu verflüchtigen scheint. Werfen wir zur Artikulation dieses Potenzials einen detaillierten Blick auf die Installation. Die dynamische Linienführung von *No-where land* lässt sich zum einen visuell-räumlich nachvollziehen: Zunächst folgen wir einer einzelnen horizontalen Linie, die sich kurz vor Erreichen der zweiten transparenten Tafel in ein Fünfliniensystem aufspaltet, das wiederum, sobald es den Rahmen der Tafel verlässt, weiträumig ausschert und sich unter großen Schwankungen der Liniendichte nach oben und unten wölbt. Wellenförmige und sich überlappende Linienverläufe mit fluktuierender Dichte prägen auch den weiteren Fortgang, der über eine Ecke hinweg zur nächsten Querwand führt. Kaum haben die Linien die nächste Tafel erreicht, stürzen sie plötzlich senkrecht auf den Boden hinab. Aus dem am Boden entstandenen Linienhaufen, der im Vergleich zu den sorgsam organisierten Linienstrukturen wie Materialabfall erscheint, erheben sich filigrane Linienfäden in orangener Farbe und gehen kurz nach ihrem Aufstieg zur Höhe der Tafeln abermals in eine schwarze Linie über. Aus dieser stei-

gen einerseits Notenköpfe empor, andererseits bildet sich erneut ein Fünfliniensystem heraus, das nun auch Notenköpfe unterschiedlicher Größe in sich trägt. In den Bereichen zwischen den transparenten Tafeln erzeugen die Linien an einer Stelle Schlaufen, aus denen leere Notenköpfe herunterzupurzeln scheinen; später spalten sie sich in ein Zehnliniensystem auf. In ihrem zweiten Ansetzen (d.h. nach dem Absturz) wirken die schwarzen Linien insgesamt filigraner und sind auch in ihren Wellenformen deutlich weniger raumgreifend, verfügen jedoch durch die Auffächerung in zehn Linien sowie in ihrer Interaktion mit den schwarzen Notenköpfen über eine verdichtete Struktur im Kleinen (siehe Abb. 4). Der sich immer wieder im Rahmen der Tafeln zu einem parallelen Gitter beruhigende Linienverlauf verblasst schließlich mehr und mehr und verflüchtigt sich auf der weißen Wand.

Das soeben geschilderte formale Geschehen eines an Dichte und Bewegung zu- bzw. abnehmenden, abstürzenden und verändert neu ansetzenden Liniengefüges kann nun zum anderen, insbesondere im Zusammenspiel mit den darauf angeordneten Notenköpfen, im Sinne klangbezogener Bewegungen gelesen bzw. musikalisch-gestisch nachvollzogen werden. Dass Molitor mit Blick auf *No-where land* von einer „audio-visual installation“⁴⁴ spricht, ist hier aufschlussreich. Zwar enthält die Installation keine tatsächlichen akustischen Zuspelungen,⁴⁵ doch verweist die Bezeichnung auf einen der Möglichkeit nach angelegten, evozierbaren auditiven Gehalt. Wie auch immer dieser letztlich vermittelt ist, ob er durch ein akribisches Lesen der installierten Partitur unter Berücksichtigung musikdiagrammatischer Konventionen⁴⁶ entsteht oder durch assoziative Verknüpfung der musikalischen Zeichen in ihrer visuell-räumlichen Gestalt mit bestimmten Klangvorstellungen⁴⁷ – die Konkretion der lediglich potenziell angelegten auditiven Dimension obliegt den Rezipient:innen, die somit *No-where land* als audio-visuelle Installation überhaupt erst aktualisieren, also verwirklichen.⁴⁸ In der Immaterialität⁴⁹ der Dimension des Klanglichen und in der Angewiesenheit auf den bzw. die Rezipierende(n) entzieht sich die Installation einer Greif- und Fixierbarkeit und tritt dem Publikum trotz der äußerlichen Objekthaftigkeit gerade nicht als geschlossenes Kunstobjekt entgegen.

Mit Juliane Rebentisch ließe sich nun argumentieren, dass hier ein ästhetisches Potenzial aufscheint, durch das die konstitutive Rolle der Rezipierenden ebenso wie die Prozessualität ästhetischer Erfahrung besonders deutlich zum Vorschein kommt.⁵⁰ In ihren Überlegungen zur installativen Kunst wendet Rebentisch gegen die wirkmächtige Lessing'sche Kategorisierung von Zeit- und Raumkünsten ein, „daß es weder reine Raum- noch reine Zeitkünste gibt. Zeitkünste enthalten phänomenal [...] immer (mindestens) ein räumliches Element, und Raumkünste sind – aufgrund ihrer Konstitution in den Prozessen ästhetischer Erfahrung – intern zeitlich strukturiert.“⁵¹ Mit letzterem Punkt ist nicht die zeitliche Struktur des Anschauens und Explorierens in der Galerie gemeint; Rebentisch bezieht sich vielmehr auf die Zeit der ästhetischen Erfahrung⁵², innerhalb derer sich das Kunstwerk erst als solches konstituiert. Auf *No-where land* gewendet: Die darin angelegte Offenheit zwischen bildender Kunst und Musik und die oben skizzierte „produktive Unvollständigkeit“⁵³ des Werks laden die Betrachter:innen dazu ein, sowohl den visuellen, räumlichen und taktilen Qualitäten musiknotationaler Elemente, als auch der inhärenten Musikalität der Installation nachzuspüren – und beides aufeinander zu beziehen. Dabei können eingespielte Rezeptionshaltungen wenn nicht durchbrochen, so doch zumindest irritiert werden;⁵⁴ neben der eigenen Rolle als Rezipient:in in der Aktualisierung des Kunstobjekts kann auch der ästhetische Erfahrungsprozess selbst in den Blick geraten.

In ihrer Deutung installativer Kunst geht Rebentisch davon aus, dass „die Überschreitung der traditionellen Gattungsgrenzen motiviert ist durch den impliziten Widerstand gegen einen objektivistischen Begriff von Kunst und ihrer Erfahrung“.⁵⁵ Dies entspricht durchaus den expliziten poetischen und ästhetischen Ausführungen Molitors. In einem Gespräch mit Thor Magnusson hat sie das Komponieren im Sinne eines Kuratierens von Erfahrungsmöglichkeiten konzeptualisiert:

„[T]he composer is not so much the author of a pre-determined sonic entity, but rather becomes the curator of a system within which sono-cultural narratives are encountered by the participants. [...] What this way of conceiving of composition

affords is firstly a shifting of the focus from the self-contained work to the curated experience. [...] Composing then is not a process towards a final fixed outcome that is finished before an audience encounters it, but rather a process of creating an experience for an audience, which is not finished until that encounter occurs. [...] No piece of music is finished, not even those we think of as fixed."⁵⁶

Im Falle von *No-where land* ist es die in diesem Beitrag ausführlich besprochene Installation musikalischer Schrift als visuell-räumliche Kunst, durch die ein solcher (kuratierter⁵⁷) Erfahrungsraum eröffnet wird. Interessant für die Auseinandersetzung mit musikalischer Schrift ist in dem Kontext, dass die Ausstellung von Schriftlichkeit im vorliegenden Beispiel nicht mit einer Stärkung von Autor:innenschaft verknüpft ist, sondern gerade die Öffnung des Kunstwerks hin zur mitschaffenden Rolle der Rezipient:innen wesentlich mitbedingt.

Durch den rahmenden Text der Installation, der von einem zwischen Ländergrenzen befindlichen „no-where land“ handelt und die Utopie einer grenzfreien Welt artikuliert, werden die Notenlinien der ausgestellten Musiknotation zusätzlich mit einer metaphorischen Bedeutung versehen. In einer kurzen Beschreibung des Werks erklärt Molitor:

„[N]o-where land is a response to the growing anti-immigrant sentiment that has reared its ugly head over the past few years. As a bi-lingual, bi-national person, whose cultural DNA is migratory, this is a desperately depressing and dangerous situation. What is human culture if not an age old collaboration between people from every corner of this earth, who bring their varied experiences and thoughts to inspire and enrich each other?“⁵⁸

In Zusammenhang mit den zwei rahmenden Textstücken können die Linien auch im Sinne von Lebenswegen oder -spuren gedeutet werden, die in ihren individuellen Verläufen sich immer wieder parallel zueinander bewegen, miteinander agieren, sich überkreuzen. Molitor macht sich hier die phänomenale Erscheinung

von Notenlinien – auf die auch Bussottis *Giallo* reflektiert – zunutze, um die audio-visuelle Installation um eine semantische Schicht zu erweitern.

Die zwei in diesem Aufsatz diskutierten Beispiele sind zwar auf den ersten Blick der visuellen bzw. visuell-räumlichen Kunst zuzuordnen. Doch konnte gezeigt werden, inwiefern sich sowohl Bussottis Zeichnung *Giallo* als auch Molitors Installation *No-where land* im Aufgreifen musiknotationaler Elemente in einem disziplinären Zwischenbereich von bildender Kunst und Musik bewegen. Ausbuchstabieren ließ sich dieser Zwischenstatus im Rekurs auf die konstitutive intermediale Bezogenheit von Musik auf visuell-räumliche Kunst, die auf der Verbild- bzw. Verräumlichung des Klanglichen in der Notation gründet. Diese in notierter Musik angelegte Verbindung zur bildenden Kunst wird in den genannten Werken zur Entfaltung medienreflexiver und ästhetischer Potenziale genutzt.

Zu einer Einebnung der medialen Differenzen zwischen den künstlerischen Disziplinen kommt es dabei allerdings nicht. Gerade umgekehrt können intermediale Konstellationen – wie es auch Rebentisch in ihren ästhetischen Überlegungen zu installativer Kunst beschreibt – fruchtbare Bedingungen schaffen, um disziplinspezifische mediale Eigenqualitäten auszuleuchten. Bei den besprochenen Beispielen sind es die visuell-räumliche Dimension musikalischer Schrift sowie auch die körperlich-materiale Seite der Schrift und des Schreibens, die auf unterschiedliche Art bei Bussotti und Molitor vor Augen geführt und in Szene gesetzt werden. Darüber hinaus wurde gezeigt, inwiefern Momente der Durchlässigkeit der Disziplinen ästhetisch produktiv werden können: So fordert etwa die Offenheit zwischen bildender Kunst und Musik in Molitors audio-visueller Installation die Rezipient:innen dazu auf, die nicht fixierte auditive Dimension des nur scheinbar dinghaften Kunstwerks im Rezeptionsakt überhaupt erst zu aktualisieren und dabei ggf. die eigene (mitschaffende) Rezeptionshaltung zu reflektieren. Eine genaue begriffliche Darlegung des Verhältnisses, der Vermittlungsebenen und Wechselwirkungen zwischen Musik und bildender Kunst, wie sie hier auf Basis einer detaillierten Betrachtung zweier Werke vorgenommen wurde, erscheint mir zentral, um die

Wirkweise zwischendisziplinärer Phänomene – wie sie auch unter dem Stichwort der ‚visuellen Musik‘ diskutiert werden – greifbarer zu machen.

Endnoten

1. Visuelle Musik‘ verstehe ich hier als einen diskursiv geprägten Sammelbegriff, der recht unterschiedliche Phänomene unter sich fasst. Dabei kann es um die Übernahme musikalischer Prinzipien im visuellen Medium gehen, um die Transformation von klanglichen in visuelle Strukturen (oder umgekehrt) oder auch um Kunstphänomene, die sich nicht eindeutig entweder der Musik oder der bildenden Kunst zuordnen lassen und sich zwischen den Disziplinen bewegen.
2. Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, Berlin 2019 (Erstausgabe: München 2000), S. 177f. Herv. im Orig.
3. Ebd., S. 178. Herv. im Orig.
4. Ebd., S. 179. Herv. im Orig.
5. Vgl. Julia Freund, Matteo Nanni und Nikolaus Urbanek, *Adornos Reproduktionstheorie und die Dialektik der musikalischen Schrift*, in: *Dialektik der Schrift. Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion* (Theorie der musikalischen Schrift 3), hg. von Julia Freund, Matteo Nanni, Jakob M. Schermann und Nikolaus Urbanek, Paderborn 2022, S. 3–16, hier S. 5–15.
6. Die operativen Potenziale von Schrift sind in der Forschung vielfach in den Blick genommen worden. Siehe exemplarisch Sybille Krämer, *Operative Bildlichkeit. Von der ‚Grammatologie‘ zur ‚Dialektologie‘? Reflexionen über erkennendes ‚Sehen‘*, in: *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*, hg. von Martina Heßler und Dieter Mersch, Bielefeld 2009, S. 94–112, sowie, aus der musikbezogenen Schriftforschung, Carolin Ratzinger, *Entwerfen – Ordnen – Hinzufügen – Kommentieren – Streichen. Aspekte der Operativität musikalischen Schreibens im Bläserquintett op. 26 von Arnold Schönberg*, in: *Journal of the Arnold Schönberg Center* 17 (2020), S. 81–99.
7. Vgl. zum Aspekt der Eigensinnlichkeit musikalischer Schrift Federico Celestini, Matteo Nanni, Simon Obert und Nikolaus Urbanek, *Zu einer Theorie der musikalischen Schrift. Materiale, operative, ikonische und performative Aspekte musikalischer Notationen*, in: *Musik und Schrift. Interdisziplinäre Perspektiven auf musikalische Notationen* (Theorie der musikalischen Schrift 1), hg. von Carolin Ratzinger, Nikolaus Urbanek und Sophie Zehetmayer, Paderborn 2020, S. 1–50, v.a. S. 5f.
8. Z.B. die 1959 in Donaueschingen von Roman Haubenstock-Ramati kuratierte Ausstellung *Musikalische Grafik* der Universal Edition oder die 1962 in Rom von Sylvano Bussotti und Giuseppe Chiari verantwortete Ausstellung *Musica e segno*.
9. Beispielfhaft genannt sei hier die von Jacob Thompson-Bell kuratierte Ausstellung graphischer Partituren, *Fresh Yorkshire Aires*, im Juni/ Juli 2016. <<https://freshyorkshireaires.wordpress.com/>>, 03.08.2022.
10. Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main 2018, S. 125.
11. Theodor W. Adorno, *Die Kunst und die Künste*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 10.1, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1997, S. 432–453.
12. Rebentisch 2018, *Ästhetik der Installation*, S. 125f. Herv. im Orig.
13. Die graphische Partitur zu Bussottis *Piano Piece for David Tudor 3* wurde z.B. von Karlheinz Stockhausen bei den Darmstädter Ferienkursen 1959 im Rahmen seines Seminars *Musik und Graphik* (eine Aufnahme ist im Archiv des Internationalen Musikinstituts Darmstadt verfügbar) diskutiert sowie von György Ligeti in dessen Aufsatz *Neue Notation – Kommunikationsmittel oder Selbstzweck?*, in: *Notation Neuer Musik* (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 9), hg. von Ernst Thomas, Mainz 1965, S. 35–50, hier S. 38–40.
14. Diese Information stammt von dem Tänzer und langjährigen Lebensgefährten Bussottis, Rocco Quaglia, in einer E-Mail an die Autorin vom 13.7.2022.
15. Moreno Bucci (Hg.), *L’Opera di Sylvano Bussotti. Musica, segno, immagine, progetto, il teatro, le scene, i costumi, gli attrezzi ed i capricci dagli anni quaranta al Bussottioperaballet*, Mailand 1988, S. 83. Auf der genannten Seite befinden sich drei weitere Zeichnungen aus der Werkgruppe.
16. Vgl. zu diesem Aspekt die sehr lesenswerten Ausführungen von Roland Barthes zum Werk des US-amerikanischen Künstlers Cy Twombly: Roland Barthes, *Cy Twombly* (Orig.: *Cy Twombly ou Non multa sed multum*, Mailand 1979), übers. von Walter Seitter, Berlin 1983, S. 68f.
17. Sylvano Bussotti, *Sensitivo* aus *Sette fogli*, Mailand 1963, o.P.
18. Sylvano Bussotti, *Piano Piece for David Tudor 3* aus *Pièces de chair II. Pour piano, baryton, une voix de femme, instruments* (1958 ’59 ’60), Mailand 1998, S. 28.
19. Eine theoretische Beschreibung und (kulturhistorische) Interpretation von Bussottis Praktik freihändiger Rastrierung habe ich in dem Vortrag „Adventures of writing“. On Bussotti’s practice of freehand line-drawing“ auf der Tagung *Perspectives on Sylvano Bussotti* (Gießen/Zoom, 29.09.–01.10.2021) vorgenommen, der im Rahmen des gleichnamigen Tagungsbands (derzeit in Vorbereitung) veröffentlicht werden wird.
20. Siehe dazu Sybille Krämer, *Figuration, Anschauung, Erkenntnis*, Berlin 2016, S. 68. Vgl. auch André Leroi-Gourhan, *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst* (Orig.: *Le geste et la parole*, Paris 1964), übers. von Michael Bischoff, Frankfurt 1980, sowie Tim Ingold, *Lines. A Brief History*, London 2016.
21. Siehe Sylvano Bussotti, *La Passion selon Sade*, Mailand 1966, sowie Sylvano Bussotti, *Lorenzaccio*, Mailand 1972.
22. In einem Gespräch mit Sandro Ricaldone vom 31. Oktober 1998 erklärte Bussotti: „[T]ornando a questa idea delle commistioni delle discipline, per me è stata una necessità vitale“. Sandro Ricaldone, *Intervista a SYLVANO BUSSOTTI*, 31.10.1998, <<http://www.ricaldone.org/busint.html>>, 03.08.2022.
23. Im vorliegenden Kontext sind insbesondere Barthes’ Ausführungen zum Werk von Cy Twombly aufschlussreich, insofern Barthes hier das Papier und die Leinwand als „Schauplatz“ und „Szene“, auf dem bzw. der sich etwas ereignet, theoretisch ausleuchtet. Barthes 1983, *Cy Twombly*, S. 65.
24. Auskunft von Rocco Quaglia in einer E-Mail an die Autorin vom 13.07.2022.
25. Barthes 1983, *Cy Twombly*, S. 8. Herv. im Orig.
26. Vgl. zum Aspekt der bildlichen Zeitlichkeit Gottfried Boehm, *Die Sichtbarkeit der Zeit und die Logik des Bildes*, in: ders., *Die Sichtbarkeit der Zeit. Studien zum Bild in der Moderne*, hg. von Ralph Ubl, Paderborn 2017, S. 273–288.
27. Die ausführlichen Erläuterungen Bussottis zur Partitur des Zyklus *Pièces de chair II*, die auch Stockhausen bei seiner Besprechung des Klavierstücks in seinem Darmstädter Seminar *Musik und Graphik* (zumindest teilweise) vorgelesen haben müssen, sind abgedruckt in: Julia Freund und Federica Marsico, *Bussotti’s Notes on Pièces de Chair II: Facsimile and English Translation*, in: Freund/ Nanni/ Schermann/ Urbanek 2022, *Dialektik der Schrift*, S. 191–221.
28. Vgl. Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei*, revidierte Neuauflage, hg. von Jelena Hahl-Fontaine, Salenstein 2017, S. 89–109, sowie ders., *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, Zürich 1920, S. 63–68 und 76–80.
29. So erklärt Bussotti: „Eppure, se si guarda bene, ci sono dei casi in cui si vede che anche oggi per un artista è naturale coltivare discipline diverse. Paul Klee si limitava a suonare la viola ma la suonava come un grande violista: una parte della sua giornata era dedicata suonare in quartetto... ‚Giallo‘, di Kandinsky, è scritto con cognizione musicale. Che le discipline artistiche si chiudano ciascuna in sé stessa, è un fatto abbastanza recente, una tendenza che va addossata ai ministeri, alla scuola, sia oggi sia cento, centocinquanta anni fa.“ Ricaldone 1998, *Intervista a SYLVANO BUSSOTTI*.
30. Claudia Molitor und Thor Magnusson, *Curating experience: Composition as cultural technology – a conversation*, in: *Journal of New Music Research* 50/2 (2021), S. 184–189, hier S. 186.
31. Molitor beschreibt das Werk als „an installed score, that in its gallery setting is not accompanied by sound or interpreted by performers.“ Ebd., S. 188.
32. Neben der Partiturstallation *No-where land* (2019) handelt es sich dabei um die Sound Installation *Auricularis Superior* (2017) sowie die Filme *Exquisite Corpse* (2010) und *Now only frost exists* (2019). Siehe Broschüre zum Huddersfield Contemporary Music Festival 2019, S. 10, online abrufbar unter <<https://hcmf.co.uk/2019-programme/>>, 21.07.2022.

33. Strenggenommen handelt es sich auch bei Einzeichnungen auf eine Fläche um dreidimensionale Phänomene. Allerdings wird, wie Sybille Krämer schreibt, „die dritte Dimension eines Dahinter oder Darunter absichtsvoll reduziert bzw. ignoriert“, sodass aus „einer Oberfläche mit Tiefe eine Oberfläche ohne Tiefe“ bzw. eine „hypothetische Fläche“ werde. Krämer 2016, *Figuration, Anschauung, Erkenntnis*, S. 66.
34. Vgl. dazu auch Sabine Sanios Ausführungen zu Klanginstallationen, in denen sie hervorhebt, dass „sich viele Konzepte als Strategie [erweisen], die verwendeten Materialien zu präsentieren und bestimmte sinnliche Phänomene vorzuführen“, was sie auch als didaktische Dimension von Klangkunst diskutiert. Sabine Sanio, *Ästhetische Erfahrung als Wahrnehmungsübung?*, in: *Klangkunst* (Musik-Konzepte, Sonderband), hg. von Ulrich Tadday, München 2008 S. 47–66, hier S. 65.
35. Über den „Prozess der Medienreflexion [...], der charakteristisch ist für die Moderne“, schreibt Marion Saxer: „Die künstlerischen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts können gattungsübergreifend insgesamt als ein Bewusstwerdungsprozess medialer Gehalte der Künste verstanden werden.“ Marion Saxer, *Klangkunst im Prozess medialer Ausdifferenzierung*, in: Tadday (Hg.) 2008, *Klangkunst*, S. 174–191, hier S. 181.
36. Verstärkt wird der Eindruck des Haptischen auch dadurch, dass man das Gewicht der mal zähflüssig mäandernden, mal filigran herabstürzenden Linien zu erspüren scheint.
37. Molitor und Magnusson 2021, *Curating experience*, S. 188. Das „walkthrough video“ ist auf Molitors Homepage verfügbar: <<http://www.claudiamolitor.org/nowhere-land>>, 03.08.2022.
38. In der Videodokumentation kommt *No-where land* damit eine zeitliche Linearität zu, die der Installation zwar durchaus eingeschrieben ist, jedoch durch ihre räumliche Disposition immer wieder durchbrochen werden kann. Denn die Betrachtung der Installation lässt sich von jedem beliebigen Punkt aus – sei es links, rechts oder mittig – beginnen, wobei Richtungswechsel nicht nur möglich, sondern auch keine Seltenheit sind, etwa im Hin- und Herwandern zum Studieren der Details. Zudem bildet die in der Videodokumentation vorgegebene zeitliche Struktur der Betrachtung einen wichtigen Unterschied zur Erfahrung der Installation im Ausstellungsraum, in der die Eigenzeit des Betrachtens variabel ist.
39. Molitor und Magnusson 2021, *Curating experience*, S. 184.
40. Ebd., S. 186.
41. Theodor W. Adorno, *Vers une musique informelle*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 16, S. 493–540, hier S. 516. Vgl. auch ders., *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata* (Nachgelassene Schriften I/2), hg. von Henri Lonitz, Frankfurt am Main 2001, S. 249.
42. Hier ist etwa an die Anpassung der Installation an die Raumstruktur (Länge der Wände, Ecken) zu denken.
43. Da die Wände des Ausstellungsraums feucht waren, musste der Text aufgeklebt und konnte nicht direkt auf die Wand geschrieben werden. Gespräch mit Claudia Molitor am 20.07.2022.
44. <<http://www.claudiamolitor.org/list-of-compositions>> (Homepage von Claudia Molitor), 03.08. 2022.
45. Helga de la Motte zufolge ließe sich auch eine Installation ohne reale akustische Dimension unter einen allgemeinen Begriff von „Klangkunst“ fassen. Helga de la Motte, *Klangkunst: Jenseits der Kunstgattungen. Weiterentwicklungen und Neubestimmungen ästhetischer Ideen*, in: Tadday (Hg.) 2008, *Klangkunst*, S. 5–23, hier S. 5.
46. Aus dem wachsenden Forschungsfeld zur Diagrammatik musikalischer Notationen siehe beispielhaft Matteo Nanni, *Musikalische Diagrammatik: Eine karolingische Vision*, in: *Von der Oralität zum Schriftbild*, hg. von Kira Henkel und Matteo Nanni, Paderborn 2020, S. 53–81.
47. Gerhard Rühm etwa spricht in Hinblick auf seine ‚visuelle Musik‘ von ‚musikalischer [A]ssoziierbarkeit‘. Gerhard Rühm, *Aspekte ‚visueller Musik‘*, in: *Sonambiente Berlin 2006. Klang Kunst Sound Art*, hg. von Helga de la Motte-Haber, Matthias Osterwold und Georg Weckwerth, Heidelberg 2006, S. 210–214, hier S. 210.
48. Zur Rolle der Rezipient:innen (und ihrer Wahrnehmung) in installativen Kunstformen vgl. Helga de la Motte-Haber, *Ästhetische Wahrnehmung in neuen künstlerischen Kontexten. Aspekte – Thesen – unabgeschlossene Gedanken*, in: *Resonanzen – Aspekte der Klangkunst*, hg. von Bernd Schulz, Heidelberg 2002, S. 19–28, v.a. S. 23f.
49. Hier gemeint nicht nur im Sinne des Körperlosen, sondern des Imaginierten.
50. Vgl. Rebentisch ⁷2018, *Ästhetik der Installation*, S. 145.
51. Ebd., S. 227.
52. Zum Begriff der ästhetischen Erfahrung in konkretem Bezug auf Musik sei hier auf die Studie von Cosima Linke verwiesen, in der einige Diskurslinien um den in kunstphilosophischen Diskursen wichtig gewordenen Begriff aufgearbeitet werden: Cosima Linke, *Konstellationen – Form in neuer Musik und ästhetische Erfahrung im Ausgang von Adorno. Eine musikphilosophische und analytische Untersuchung am Beispiel von Lachenmanns ‚Schreiben. Musik für Orchester‘*, Mainz 2018.
53. Heiner Goebbels, *Gegen das Gesamtkunstwerk: Zur Differenz der Künste* [1997], in: *Heiner Goebbels. Komposition als Inszenierung*, hg. von Wolfgang Sandner, Berlin 2002, S. 135–141, hier S. 138.
54. Vgl. hierzu auch die Überlegung Claudia Tittels, dass in installativer Kunst „die Überschreitung traditioneller Gattungsgrenzen zwangsläufig auch zu einer gattungsüberschreitenden [...] Rezeptionshaltung des Betrachters [führt].“ Claudia Tittel, *Präsenz des Immateriellen. Zu materialästhetischen Aspekten audiovisueller Installationskunst*, in: Tadday (Hg.) 2008, *Klangkunst*, S. 158–173, hier S. 161.
55. Rebentisch ⁷2018, *Ästhetik der Installation*, S. 145.
56. Molitor und Magnusson 2021, *Curating experience*, S. 186.
57. Vgl. dazu auch Tittel 2008, *Präsenz des Immateriellen*, S. 169: „In installativer Kunst wird bewusst die Wahrnehmung des Betrachters durch den Künstler *gestaltet*. Der Künstler agiert als eine Art Regisseur, der einen spezifischen Ort für eine rezeptive Handlung vorbereitet, die der Besucher auszufüllen hat.“ Herv. im Orig.
58. Molitor und Magnusson 2021, *Curating experience*, S. 188.

Abbildungen

Abb. 1: Sylvano Bussotti, *Giallo*, 1960. Privatbesitz, Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Rocco Quaglia.

Abb. 2–4: Claudia Molitor, *No-where land*, 2019, Market Gallery, Queensgate Market, Huddersfield. Fotos: Claudia Molitor.

Zusammenfassung

Im Zentrum dieses Beitrags stehen zwei Kunstwerke – die Zeichnung *Giallo* (1960) von Sylvano Bussotti und die Partiturinstallation *No-where land* (2019) von Claudia Molitor –, bei denen es sich prima facie um bildliche bzw. räumliche Objekte handelt, die jedoch im Aufgreifen musiknotationaler graphischer Elemente im Grenzbereich zwischen bildender Kunst und Musik(notation) angesiedelt werden können. Dieser Zwischenstatus soll im Rekurs auf die in kunstphilosophischen Diskursen besprochene ‚konstitutive Intermedialität‘ der Künste begrifflich dargelegt werden, wobei auch den konkreten Formen der Vermittlung zwischen dem Visuell-Räumlichen und Klanglich-Musikalischen nachgegangen wird. Gerät Bussottis Zeichnung als ‚Anspielungsfeld‘ (Barthes) musikalischer Schrift in den

Blick, in dem das visuell-räumliche Moment musikalischer Notationen ebenso wie der körperliche Akt des Schreibens spielerisch in Szene gesetzt werden, ist im Falle von *No-where land* die ins dreidimensional Räumliche transformierte Musiknotation als Schriftkörper ausgestellt und räumlich explorierbar geworden. Auf unterschiedliche Weise werden in beiden Beispielen die medialen Eigenqualitäten notierter Musik und die in ihr angelegte Beziehung zur bildenden Kunst genutzt, um in der Durchlässigkeit der Disziplinen ein ästhetisches und medienreflexives Potenzial zu entfalten.

Autorin

Julia Freund ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Historische Musikwissenschaft der Universität Hamburg. Zu ihren Forschungsinteressen gehören die Musik des 20.–21. Jahrhunderts, Musikästhetik, Musikhistoriographie sowie die Theorie und Geschichte der Notation. Nach dem Studium der Musikwissenschaft und Philosophie in Freiburg, Bristol und München war sie 2014–2017 Visiting Research Assistant an der University of Leeds. 2017 wurde sie an der LMU München promoviert; die Arbeit erschien im Frühjahr 2020 unter dem Titel *Fortschrittsdenken in der Neuen Musik. Konzepte und Debatten in der frühen Bundesrepublik* im Wilhelm Fink Verlag. 2018 bis 2021 war sie Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik der JLU Gießen, mit einem Forschungsschwerpunkt auf den graphischen Notationsformen Sylvano Bussottis im Rahmen des D-A-CH-Projekts „Writing Music. Iconic, performative, operative, and material aspects in musical notation(s)“.

Titel

Julia Freund, Zwischen bildender Kunst und Musik(notation): Sylvano Bussottis Zeichnung *Giallo* (1960) und Claudia Molitors Partiturstallation *No-where land* (2019), in: *kunsttexte.de*, Nr. 4, 2022 (14 Seiten), www.kunsttexte.de.

DOI: <https://doi.org/10.48633/ksttx.2022.4.91643>

ORCID: 0000-0003-3488-7538